

SONATAS EM TRIO

TRANSCRIÇÃO E ESTUDO DO

MANUSCRITO

P-VV G PRÁTICA 118.4

Carlos Manuel Saraiva Ferreira

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais (ramo de Musicologia Histórica), realizada sob a orientação do Professor Doutor David Cranmer

DEZEMBRO, 2010



Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, 20 de Dezembro de 2010

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O orientador,

Lisboa, 20 de Dezembro de 2010

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer publicamente ao Senhor Professor Doutor David Cranmer a possibilidade de entrar em contacto com este material, o cuidado que sempre pôs na sua orientação, e a sua estima.

Um agradecimento também ao Doutor António Jorge Marques, por ter fornecido as informações respeitantes a medidas e marcas de água da fonte.

Transcrição e estudo de doze sonatas em trio de autor anónimo. São tratados os modelos, questões de transcrição e estilos relacionados com este tipo de repertório.

Transcription and study of twelve trio sonatas, of an anonymous author. Processed models, transcription problems and styles related to this kind of repertoire.

SONATAS EM TRIO

TRANSCRIÇÃO E ESTUDO DO MANUSCRITO P-VV G PRÁTICA 118.4

Carlos Manuel Saraiva Ferreiro

PALAVRAS-CHAVE: trio, sonata em trio, transcrição

KEYWORDS: trio, trio sonata, transcription

ÍNDICE

Parte I

1.	Introdução	pág. 1
2.	Apresentação das sonatas transcritas	
2.1	A fonte	pág. 2
2.2	O modelo	pág. 3
2.3	Os instrumentos	pág. 4
2.4	Partes e não partitura	pág. 7
3.	Eventuais paradigmas para estas sonatas	pág. 8
3.1	Sonatas <i>em trio</i> de Corelli (<i>da chiesa</i> e <i>da camara</i>)	pág. 9
3.2	<i>Sonatas</i> para <i>tecla</i> de Carlos Seixas	pág. 10
4.	Análise destas peças: pressupostos, análise, pontos de interesse especial	
4.1	Tonalidades	pág. 11
4.2	Questões de forma interna dos andamentos	pág. 11
4.3	Escrita idiomática	
4.3.1	dos instrumentos	pág. 12
4.3.2	duma época	pág. 13
4.3.2	do autor	pág. 14
4.4	Retórica	pág. 15
4.4.1	Figuras de repetição melódica	pág. 16
4.4.2	Figuras tendo intervalos por base	pág. 17
4.4.3	Figuras formadas por silêncio	pág. 17
4.4.4	Outras questões ainda relacionadas	pág. 18
4.4.5	Ornamentação	pág. 18
4.5	Questões de harmonia	pág. 19
4.6	Baixo cifrado	pág. 21
4.7	Fragilidades do conjunto	pág. 21

5.	Conclusões	
5.1	O compositor	pág. 22
5.2	A intenção do manuscrito	pág. 23
5.3	Considerações finais	pág. 23
6.	Bibliografia	pág. 25

Parte II

1.	Normas de transcrição e orientações adoptadas.	pág. 27
2.	Transcrição.	pág. 28
TRIO 4		
	Sol M 2/4 Andante	pág. 28
	Sol M 3/4 Minuette	pág. 30
TRIO 5		
	Sol M 2/4 Andante	pág. 33
	Sol M 3/4 Minuette	pág. 36
TRIO 6		
	Mi β M 2/4 Andante	pág. 38
	Mi β M 3/8 Minuette	pág. 42
TRIO 7		
	Fá M C Andante espressivo	pág. 45
	Fá M 3/4 Minuette poco andante	pág. 47
TRIO 9		
	Mi β M 2/4 Andante	pág. 50
	Mi β M 3/4 Minuette	pág. 55
TRIO 10		
	Sol M ϕ Affettuoso	pág. 56
	Sol M 3/4 Allegro	pág. 62
TRIO 11		
	Si β M C Allegro	pág. 6.

SiβM 3/4 Allegro	pág. 66
TRIO 12	
Lá M 2/4 Andante	pág. 68
Lá M 3/4 Minuette	pág. 73
TRIO 13	
Dó M ♩ Allegro assai	pág. 75
Dó M 6/8 Allegro	pág. 79
TRIO 14	
Lá M ♩ Allegro	pág. 82
Lá M 3/4 Minuette	pág. 88
TRIO 15	
SiβM C Adágio	pág. 90
SiβM 2/4 Allegro	pág. 95
SiβM 3/8 Allegro	pág. 102
TRIO 16	
Sol M C Allegro	pág. 104
Sol m 2/4 Andante sempre piano	pág. 107
Sol M (sol m) 3/8 Allegro	pág. 111
 3. Notas críticas	 pág. 114

Anexos

1. Modelo das Oitavas	pág. i
2. Tabela dos andamentos das Sonatas para Tecla de Carlos Seixas	pág. i
3. “Normas do Projecto Marcos Portugal”, versão Setembro de 2008.	pág. iii

Parte I

1. Introdução

O objecto de estudo da presente dissertação de mestrado, é o manuscrito com a cota G prática 118.4, pertencente ao Arquivo Musical da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, o qual é constituído por um conjunto de dezasseis trios (dois violinos e baixo).

O objectivo central consiste na transcrição crítica, do grupo dos doze trios que se encontram completos, com base nas “Normas do Projecto Marcos Portugal”, versão Setembro de 2008. No sentido de evitar uma repetição excessiva neste texto, as peças daqui em diante serão indistintamente designadas por trios, sonatas ou apenas pelo número que os identifica.

Não havendo qualquer tipo de atribuição, não é possível neste momento sequer propor um possível autor, origem, contexto em que, e para o qual, as obras foram criadas. Será, em complemento, feita a este respeito, uma análise com base nos dados disponíveis, com o intuito de propor pistas para a identificação da escola de origem e eventualmente de um autor.

Dada a raridade deste tipo de peças no espaço português – apenas se conhece um exemplar de trio sonata de David Perez – é possível antever uma recepção favorável pela comunidade dos músicos vocacionados para a interpretação histórica. Para o mesmo tipo de efectivo:

[...] escreveu o próprio Avondano três séries de minuets para dois violinos (ou duas flautas transversais) e baixo continuo, os chamados *Lisbon Minuets* impressos em Londres.

(Nery 1999: 107)

As questões relacionadas com a atribuição suscitam, também, grande interesse musicológico, já que, além das excepções acima referidas, não se conhecem outros exemplos nem há notícia de quem, no nosso espaço, tivesse este nível de qualidade na escrita para este tipo de formação.

2. Apresentação do manuscrito (descrição da fonte) e das sonatas transcritas

2.1 A fonte

As dimensões da fonte são 234x325 milímetros ou menor formato oblongo. Encontram-se duas marcas de água: 1. V [A ?], com contra-marca de três crescentes; 2. MC/GC [canto inferior]. A parte de violino I possui 30 fólios, a de violinos II 26 e a de baixo 21. Para além dos trios transcritos, a fonte inclui ainda outro material pertencente a trios não completos. Para melhor esclarecimento foi construído o seguinte quadro, que indica o número de andamentos conservados de cada trio.

Quadro de andamentos conservados

	Violino I			Violino II			Baixo		
Trio 1	✓	✓		-	-		-	-	
Trio 2	✓	-		-	-		-	-	
Trio 3	-	-		✓	✓		✓	✓	
Trio 4	✓	✓		✓	✓		✓	✓	
Trio 5	✓	✓		✓	✓		✓	✓	
Trio 6	✓	✓		✓	✓		✓	✓	
Trio 7	✓	✓		✓	✓		✓	✓	
Trio 8	✓	✓	✓	✓	✓	✓	-	-	
Trio 9	✓	✓		✓	✓		✓	✓	
Trio 10	✓	✓		✓	✓		✓	✓	
Trio 11	✓	✓		✓	✓		✓	✓	
Trio 12	✓	✓		✓	✓		✓	✓	
Trio 13	✓	✓		✓	✓		✓	✓	
Trio 14	✓	✓		✓	✓		✓	✓	
Trio 15	✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓
Trio 16	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

Esta fonte integra um acervo de manuscritos provenientes, em grande parte, da *Ópera Nova* ou Teatro de Manuel Luiz Ferreira, no Rio de Janeiro. Alguns foram importados de Portugal, outros directa ou indirectamente de Itália, enquanto outros ainda são de origem local.

2.2 O modelo

Como identificação, temos no início de cada peça (no caderno destinado a cada um dos instrumentos) apenas a indicação de *trio*, seguido do respectivo número. Trata-se no entanto de um modelo bem conhecido; estamos em presença de um dos modelos mais divulgados nos séculos XVII e XVIII - a *sonata em trio*, “The melodic parts are usually of equal importance, although the bass may be less active.” (Grove 2001: Vol. 25; 744)

Aceitemos para esta reflexão, o contributo de C. Hogwood. Duma longa passagem com ilustrações musicais extraímos:

[...] toute écriture á trois parties n’était pas nécessairement conçue en fonction du concept de sonate en trio.
(Hogwood 1987: 11)

Apresentados os três excertos das peças escolhidas prossegue, dando exemplos, reduzindo as possibilidades a três modelos:

[...] du style de la fantaisie pour consort, à l’aube de l’époque de la sonate en trio. Ses trois voix sont d’importance égale et, ensemble, elles produisent une structure qui harmoniquement se suffit à elle-même, sans le soutien d’un instrument à clavier.
[...] polarisation de la pensée, qui s’oriente vers deux parties de soprano égales dépendant d’une partie de basse;
[...] tout l’intérêt mélodique est réservé à la partie de premier violon, tandis que le second violon et le continuo servent de soutien harmonique.
Le premier et le troisième [...] sont tout à fait représentatifs de domaines contigus à la véritable sonate en trio;
(Hogwood 1987: 11-12)

O segundo modelo corresponde a:

[...] trios de Corelli, qui fut certainement la source la plus influente de toute cette époque, et qui constitue un point de référence central pour toute étude de la sonate en trio.
(Hogwood 1987: 12)

O modelo mais associado a esta terminologia, *la véritable sonate en trio*, é o de termos num dos pólos duas vozes agudas, com a mesma relevância e, no outro, uma linha de baixo. Este é também o modelo mais representado neste conjunto.

Há, no entanto, um outro modelo presente, mas *représentatifs de domaines contigus à la véritable sonate en trio*, o qual atribui papéis distintos às vozes agudas. O violino I tem a responsabilidade da melodia, a exemplo do que podemos ver nos *quartetos brilhantes*, enquanto que ao violino dois está destinada a função de acompanhamento em conjunto com a linha do baixo.

Registe-se o facto de não haver nenhum exemplar do modelo mais antigo, em que as vozes tinham todas o mesmo tipo de escrita, portanto, o mesmo tipo de relevância e função.

A estatística da relevância das vozes em cada Trio é dada no quadro seguinte.

Quadro – Relevância das vozes em cada trio.

Trio 4	}	Violinos um e dois com a mesma relevância com acompanhamento de baixo.
Trio 6		
Trio 7		
Trio 9		
Trio 11		
Trio 12		
Trio 13		
Trio 15		
Trio 16		
Trio 5	}	Violino I tem melodia, violino II e baixo têm função de acompanhamento.
Trio 10		
Trio 14		

2.3 Os instrumentos

Trataremos separadamente as vozes agudas e o baixo.

Nas vozes agudas estão claramente indicados violinos nas duas linhas, de forma a não deixar dúvidas. Numa análise ao conjunto dos trios é possível afirmar que nunca é ultrapassada a terceira posição, de acordo com a prática mais corrente do sec. XVIII. Corelli, por exemplo, nos seus Opus 1; 2; 3 e 4 também adopta esta posição como limite

(Corelli 1992: 3-239). A terceira posição no violino tem como nota mais aguda o ré₅. No conjunto destes trios acontece apenas por duas vezes ser este limite ultrapassado, atingindo a nota mi₅ e ainda mi₅ bemol ilustrados pelas Fig. 1 e Fig. 2.



Fig. 1 – Trio N° 14, Minuette (2° andamento).



Fig. 2 – Trio N° 7, Andante espressivo (1° andamento).

Em todos os casos o contexto em que aparece a nota mi₅ torna possível a sua execução com apenas uma pequena extensão, do quarto dedo sem nunca sair da posição. Esta mesma nota mi é o limite, também, no Op. 5 de Corelli, e também nas mesmas circunstâncias. Este dado tem relevância para a caracterização do tipo de recursos técnicos para que as peças apelam. Com isso pode-se caracterizar o violinista que lhe poderá ter acesso, mas também tirar algumas conclusões acerca das convenções, e portanto da época.

A linha do baixo não tem qualquer indicação de instrumento. A nota mais grave é o dó₁ como se pode ver na figura seguinte.



Fig. 3 – Trio N° 7, Andante espressivo (1° andamento).

Ainda no baixo, a expressa indicação de *staccato* com ligadura, aponta claramente para a utilização de instrumentos de arco, Fig. 4.



Fig. 4 – Trio N° 7, Andante espressivo (1° andamento).

A Fig. 5 ilustra um tipo de sobreposição de notas característico da escrita para corda. Nos comp. 11 e 12, final da primeira parte, deste mesmo andamento, o recurso usado é o mesmo, apenas difere na altura das notas: está uma quinta acima por se tratar da dominante. A utilização de uma corda solta e uma nota pisada conjuga o conforto para o instrumentista com a possibilidade da afirmação de um final bastante mais sonoro. Este tipo de intervalos, pelo facto de soarem muito bem, torna aceitável a duplicação do terceiro grau da tonalidade, neste caso sol e, a ampla afirmação da fundamental do acorde da tónica, mi bemol.



Fig. 5 – Trio N° 9, Minuette (2º andamento).

Muito escassas mas ainda assim aparecendo em três dos trios, a indicação de cifra na linha do baixo: no primeiro andamento do Trio 13 em dois momentos, no primeiro andamento do Trio 15 também em dois momentos e no segundo andamento do Trio 16 aparece inscrita apenas uma única cifra. Estas indicações implicam a utilização de um instrumento polifônico. Atendendo à sua qualidade haverá necessidade de reflectir acerca da sua pertinência, isso será feito mais à frente.

2.4 Partes e não partitura

Sem querer introduzir aqui o debate sobre a evolução da escrita por partes ou em partitura, numa leitura retivemos:

[...] For performing purposes, the parts of a composition are usually copied separately, and these copies are also called 'parts'.

[...] part, which contains the music of no other parts of the composition.

(Grove 2001: Vol. 19; 164)

[...] With the increasing use and availability of scores from the late 17th century onwards the role of partbooks was to some extent pre-empted, although the practice of performing from separate parts has survived for certain types of music (e.g. chamber and orchestral music) to the present day. This is partly because of the considerable expense involved in providing every performer with a score containing much material not strictly necessary for his individual need.

(Grove 2001: Vol. 19; 167)

A primeira edição do Op. 5 de Corelli, de 1700 em Roma, (Corelli 1979) tem a sua apresentação inteiramente em partitura.

A apresentação do Op. 6 de Locatelli, com primeira edição em 1737, Florença (Locatelli 1995), tem particularidades interessantes. Quase toda a apresentação é em partitura, as exceções são os andamentos em forma de variação sobre um baixo e o capricho da Sonata XII. No caso das variações as partes de violino e baixo são separadas, a parte do baixo porque se repete igual para todas elas, aparece inscrito logo a seguir à parte de violino. No caso do capricho, o baixo cala-se durante uma parte substancial do andamento, próximo do final surge a sua entrada em pedal; esta indicação aparece no pentagrama do violino, numa espécie de parênteses e no final da parte de violino temos então a parte do baixo, apenas as notas lá e ré, respectivamente dominante e tónica da tonalidade da peça.

Estes dois exemplos são evocados para ilustrar, por um lado, a tendência de editar as obras para instrumento solo em partitura, e por outro o carácter sempre prático destas edições. Vem a propósito lembrar que, na época, se entendia por *solo* a escrita para um instrumento melódico sobre um baixo.

As generalizações, com tudo o que têm de perigoso quando resultado duma prática prolongada, podem ter um valor prático e assim podemos aceitar a afirmação de C. Hogwood quando acerca da forma como circulavam os escritos no século XVIII diz:

Les sonates en trio circulaient normalement sous forme de parties
séparées – [...] – tandis que les sonates en solo étaient presque
toujours publiées en partition.
(Hogwood 1987: 27)

Se estas contribuições não são particularmente esclarecedoras para a datação, vão no sentido de afirmar o carácter prático e funcional deste conjunto de manuscritos, reafirmado no facto de haver a separação dos três cadernos, um para cada voz.

Os presentes trios, em sintonia com o que atrás foi dito, têm o manuscrito em partes.

3. Eventuais paradigmas para estas sonatas

Desconhecendo em absoluto as peças, no momento de iniciar o trabalho de transcrição arbitrariamente foram escolhidos dois conjuntos de peças como referências orientadoras.

3.1 As sonatas *em trio* de Corelli (*da chiesa* e *da camara*), serão sempre um ponto de partida e comparação para este repertório. A sua enorme circulação fez delas canónicas, instrumentistas e compositores aprenderam nelas o seu ofício.

Corelli's influence and reputation spread as much through the dissemination of his works, which coincided with the remarkable boom in music publishing around 1700, as through his teaching. The sheer number of reprints of his collections is unmatched before Haydn: op.1, for example, went through 39 known editions between 1681 and 1790 (not counting collective editions of opp.1–4 and innumerable arrangements, selections and pastiches for all manner of instruments and even voices).
(Grove 2001: Vol. 6; 460)

Comportam uma grande variedade em muitos aspectos. No entanto, existem alguns traços comuns a todas elas que resultaram em razões para a sua canonicidade: o tratamento dado às três vozes; o B. C. cifrado; as tonalidades utilizadas (sempre confortáveis para o violino e sem implicarem grandes problemas próprios do sistema de afinação mesatónico); a escolha do ré₅ como nota mais aguda; a sequência contrastante de andamentos rápidos e lentos, sendo o último rápido; a tipologia das danças; a utilização de um novo recurso, as funções tonais,

The standardizing of harmonic functions, something going on in all music at the time but particularly foregrounded and made an “issue” in the Italian string music of which Corelli was the foremost exponent, was his most transforming and enduring legacy.
(Taruskin 2010: 181-184)

[...] Corelli stands as protagonist of this all-important development – one that put instrumental music on a path of ascendancy that would ultimately challenge the preeminent status of vocal genres.
(Taruskin 2010: 188)

Se, nos primeiros traços, não podemos encontrar nada de verdadeiramente novo, nestes dois últimos, Corelli é o incontestado precursor do novo caminho.

As presentes sonatas, cumprem todas as orientações atrás expostas.

Um último aspecto deve ainda ser referido e diz respeito à nomenclatura usada para identificar os andamentos. Se pertencentes a sonatas *da chiesa* os andamentos recebiam nomes abstractos como *Allegro*, *Vivace*, etc., portanto apenas indicadores do tempo. Se pertencentes a sonatas *da camara*, além da indicação do tempo, eram designados pelos nomes das danças que os enformavam. Esta diferença é muitas vezes usada para atribuir funções a composições posteriores.

Munidos deste último conhecimento, fomos investigar se seria possível a atribuição de alguma função de carácter litúrgico. Apesar de os números 10, 11, 13 e 14, não terem nenhuma indicação de dança, embora nos últimos andamentos haja sugestão dessa tipologia, ficou a convicção da designação ter sido feita, em conformidade com a prática corrente do fim do século e portanto já de acordo com a utilização dada na época pós barroca.

3.2 Outro ponto de partida, foi a necessidade de verificar a forma das sonatas de Seixas, dado haver a convicção de serem todas constituídas por dois andamentos e o segundo dever ser um minuete. Com essa verificação poder-se-ia encontrar um nexo de ligação das presentes sonatas às de Seixas. A ser um modelo claramente estabelecido e, havendo semelhanças, seria possível estabelecer alguma ligação, entre os dois conjuntos.

Se, por um lado, no conjunto das oitenta sonatas editadas, é abundante o número de andamentos com forma de minuete, da tabela fornecida em anexo (anexo 2) extrai-se que uma parte substancial delas não tem dois andamentos e quando este existe nem sempre é um minuete (Seixas 1992: vol. I, II e III).

Macário Santiago Kastner no texto introdutório refere:

O costume quase sistemático de acrescentar às suas sonatas bipartidas pelo menos um minuete, cujo tema possui por vezes parentesco com o tema principal do precedente andamento de sonata, revela com quanta insistência o gosto e a moda francesa se faziam sentir em Portugal.

(Seixas 1992: Vol. I; xiv)

Resta-nos a verificação da popularidade que esta dança alcançou na Europa no sec. XVIII e que se estendeu às duas colecções aqui referidas.

4. Análise destas peças: pressupostos, análise, pontos de interesse especial

4.1 As tonalidades

As tonalidades usadas não excedem o número de três acidentes na armação de clave, correntemente designadas em inglês por *home key*, estão portanto dentro do âmbito do conforto na execução e, simultaneamente, são estas as tonalidades que proporcionam maior brilho aos violinos. Sai assim reforçada a ideia de estas peças terem ligação intrínseca ao violino. A armação de clave, está já inscrita segundo as regras modernas, ao contrário do que acontece com Corelli e Seixas que por sistema têm menos um acidente.

4.2 Questões de forma interna dos andamentos

Tomaremos por objecto de estudo para esta secção apenas os primeiros andamentos. Logo à superfície deparamos com uma evidência, a segunda parte excede em número de compassos a primeira, em metade ou até pouco mais do dobro, dependendo dos casos. Partindo deste indício, verificou-se que na segunda parte é sempre usado material da primeira. Essa utilização aparece de várias formas: ou com a reexposição do tema inicial na tônica já no final; ou na dominante no início da segunda parte; ou, noutros casos, as semelhanças vão para os motivos com que terminam cada uma das partes e, quando assim é, a primeira termina na dominante, a segunda na tônica, como é o caso do N° 12 onde também acontece não haver um tema óbvio, apenas pequenos motivos que se sucedem.

São duas excepções a esta proporção a sonata N° 4 - é simétrica - e a N°9 - não é bipartida. No entanto numa como na outra, há utilização de material temático na parte inicial e na parte final, mais evidente na N°4 por ser feita a reexposição do tema novamente na tônica.

Estamos seguros que o estudo destas formas será contributo para a documentação do caminho que teve o seu início nas formas de dança bipartidas e que terminou na definição da arquitectura interna da forma sonata.

Numa época clássica, a valorização das questões relacionadas com a forma, tem uma grande relevância, são aliás participantes na comunicação. Numa época de transição o terreno é pouco seguro, haverá por isso a necessidade de um estudo, posterior, mais aprofundado. Ainda assim é clara a presença, com contornos mais ou menos evidentes, da forma rainha do século XIX a *forma sonata*.

Não temos nenhum exemplo da forma bipartida, formalmente equilibrada e com carácter contrastante, como se verifica na época barroca.

4.3 Escrita idiomática

4.3.1 Dos instrumentos

São várias as evidências de uma escrita idiomática para os violinos, o *staccato volante*, é uma delas (Fig. 6). Além de se tratar de um recurso estilístico demonstrativo de um certo grau de virtuosismo, fornece por acréscimo uma pista para a datação. Sabemos que é usado nas sonatas para violino solo de Locatelli Op. 6 de 1737, em todas sem excepção da I à XII (Locatelli 1995: 29-34), e que não há vestígios deste mesmo recurso na obra de Corelli.



Fig. 6 - Trio N° 6, Andante espressivo (1º andamento).

Pondo uma das cordas mais graves, com mais massa, ré ou sol, a soar e solta, a sua vibração vai manter-se, em tempo e intensidade, o suficiente para que resulte numa pedal que suporta a melodia desenvolvida na corda mi (a mais aguda). É um recurso presente no idioma violinístico desde o início da vertente virtuosística (Fig 7).



Fig. 7 – Trio N° 10, Affettuoso, (1° andamento).

As tonalidades escolhidas como já foi discutido anteriormente são as que melhor servem as vozes agudas, confirmando a ligação ao violino.

4.3.2 Duma época:

Ao longo de todo o conjunto constituído pelos Op. 1; 2; 3; e 4 de Corelli, encontramos cruzamentos nas vozes agudas. O Concerto Grosso Op. 6, N°8, o celebrado *Fatto per la notte di natale* (Corelli 1988: 149-169), logo no quarto compasso tem o primeiro de muitos que encontramos até ao fim.

Num repertório deste tipo, onde é utilizada a repetição nas suas mais variadas formas, ela acontece naturalmente.

Identificado como desenvolvimento de uma orquestra emblema do período pós-barroco, os *suspiros de Mannheim*, marcam presença nos dois violinos no compasso 72. Ver Fig 8.



Fig. 8 – Trio N° 10, Affettuoso (1° andamento).

Da mesma época o divulgado *Baixo de Alberti*, aqui na sua forma habitual (violino II)



Fig. 9 – Trio N° 10, Affettuoso (1° andamento).

Ou numa versão um pouco mais livre e adaptada às cordas,

Fig. 10 – Trio N° 10, Affettuoso (1° andamento).

Encontram-se igualmente os paralelismos das duas vozes agudas à distância de uma terceira, ou a sua inversão, a sexta, um dos pilares da estética barroca.

No tema inicial do Trio N°6, existe uma quarta descendente. Estamos perante a recuperação da temática dos lamentos, neste contexto um arcaísmo.

4.3.3 Do autor

É idiomático o gosto pelo início de tema com uma célula rítmica constituída por colcheia e duas semicolcheias (Trio N°4), ou na variante de colcheia pontuada e duas fusas nos Trios N° 7, 9 e 16 ou ainda na versão mais elaborada do trio 10.

Utiliza abundantemente a sincopa.

O baixo, é particularmente simples em muitos dos trios. Desconhece-se as razões que levam a essa simplicidade e que tanto podem ser de ordem prática, como serem limitados o instrumento ou o instrumentista a que as composições se destinavam, ou serem atribuídas à falta de imaginação na escrita. Encontramos, no entanto, correspondência no insuspeito Mozart em algumas das *Sonate all' Epistola*, ou no prolífico Telemann, por exemplo, na *trio sonata* identificada com o número 1067 da Edition Moeck,

4.4 Retórica

A este respeito foi também feita uma reflexão por se pensar que seria um contributo para a melhor compreensão destas peças.

Interrelationships between music and the spoken arts – *artes dicendi* (grammar, rhetoric, dialectic) – are at once obvious and unclear. Until fairly late in the history of Western civilization, music was predominantly vocal and thus bound to words.

[...] and even after the growth of independent instrumental music, rhetorical principles continued for some time to be used not only for vocal music but for instrumental works too.

What still remains to be fully explained is how these critical interrelationships often controlled the craft of composition.

(Grove 2000: Vol. 21; 260)

Com frequência, encontramos indícios desta relação à superfície, nem sempre é necessário procurar relações mais profundas. O gosto pela copiosa ornamentação em determinada época, encontra paralelo na abundância de palavras:

In the sixteenth-century, wordiness of language was admired. If more words were used to express an idea this was considered to be better than simple economy of language. (Tarling 2005: 194)

Existe uma grande quantidade de obras até pleno sec. XVIII, que se debruçam sobre a catalogação das figuras da retórica musical. Citemos apenas duas, relevantes para o estudo do tema: Burmeister, *Musica Poetica* (1606) e de Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (1739).

It was only in the early 20th century that music historians rediscovered the importance of rhetoric as the basis of aesthetic and theoretical concepts in earlier music.
(Grove 2000: Vol. 21; 260)

A autora de *Weapons of Rhetoric* descansa-nos:

Neither Cícero nor Quintilian is preoccupied with a catalogue of the names of figures and a performer may discover the effects and purposes of figures without having to identify them by a Latin or Greek label. (Tarling 2005: 192-193)

Aceite-se pois, a forma como o dicionário *New Grove* organiza as figuras num abrangente:

[...] group of seven categories: (A) Figures of melodic repetition, (B) Figures based on fugal imitation, (C) Figures formed by dissonance structures, (D) Interval figures, (E) Hypotyposis figures, (F) Sound figures, (G) Figures formed by silence.
(Grove 2000: Vol. 21; 263)

Deste elenco escolhemos:

4.4.1 Figuras de repetição melódica

Quintilian considers that repetition is not in itself a figure, but many figures use the device of repetition for emotional affect.
(Tarling 2005: 219)

A repetição, como recurso retórico, é abundantemente utilizada neste conjunto, de tal forma que seria fastidioso registar todas as vezes que isso acontece e como acontece por estarem presentes todas as combinações possíveis dos vários tipos de repetição: na mesma voz, entre vozes, só o início do tema, variando a altura dos motivos, mantendo uma parte do tema ou motivo e fazendo-o variar internamente. Com isso consegue o autor trilhar o caminho próprio do desenvolvimento no sentido da criação da tenção/resolução, além de se fornecer com o material necessário à construção da peça.

4.4.2 Figuras tendo intervalos por base

Exemplo de figura com base em intervalos, temos a Marcha Harmónica no baixo, nos compassos 25-26 da figura seguinte.



Fig. 11 – Trio N°7 Andante espressivo (1° Andamento)

Com frequência há o aparecimento de um início de uma secção, aparentemente de contraponto imitativo, como o início do minuetto ainda do Trio N.º 7. A tentativa esgota-se rapidamente, mas a sugestão fica.



Fig. 12 – Trio N°7 Minuette poco andante (2° Andamento)

4.4.3 Figuras formadas por silêncio

An unexpected silence can cause either shock or amusement in the listener, especially after a long section which builds tension towards an expected conclusion. It may have the affect of interruption of an argument, or of running out of breath through excess emotion. (Tarling 2005: 207)

Este recurso é utilizado para mudar de material compositivo. Quando o autor entende que está esgotado o filão, pára e começa nova secção. Outras vezes a paragem é feita em duas das vozes e apenas uma fica activa. Quando assim é o recurso está associado, ou a uma reafirmação, por vezes regresso ao início, outras a reafirmação da tonalidade, ou

pode ser usado também como um artifício para modular para a secção seguinte. Em associação com esta figura de silêncio, por vezes o autor usa pequenas passagens cromáticas numa das vozes o que, do ponto de vista retórico, tem um carácter enfático.

4.4.4 Outras questões ainda relacionadas

Está presente ainda um tipo de recurso, não uma figura antes um cliché, espécie de receita, próprio do violino que serve para impressionar. Um exemplo já documentado na Fig. 7.

Mattheson writes that the art of gesticulation belongs to musical performance, as the composition of music contains gesture within itself. (Tarling 2005: 132)

Esta ideia de Mattheson ganha corpo na passagem ilustrada na figura seguinte.



Fig. 13 – Trio N° 4, Andante, (1º andamento).

A primeira nota do violino I nos compassos 52 e 54, sol₄, pelas boas regras da condução das vozes deveria estar uma oitava abaixo, mas dessa forma estaria o violinista impedido de fazer um gesto, com a mudança de corda, que participa também na afirmação do final do andamento.

A exploração tímbrica, espacial e consequentemente visual, entre vozes confere a esta música um carácter coloquial.

4.4.5 Ornamentação

The two major styles of ornamentation in Baroque music are the French, characterised by small signed ornaments on single notes, and the Italian style which adopts flourishes of many notes in scale and chord-like formation, which should be applied *extempore* to slow movements written in long note values.

(Tarling 2005: 216)

Mais tarde serão apenas os compositores a controlar a obra e o instrumentista fica impedido de fazer alterações sejam elas arcadas ou ornamentos etc.. Neste caso podemos ver que nem sempre há um critério claro para a colocação da ornamentação por parte do compositor e fica pouco espaço para ornamentação à italiana. Em cada caso e em função da circunstância os futuros executantes terão de tomar decisões.

4.5 Questões de harmonia

É raro um andamento qualquer na música barroca extrapolar o conjunto das tonalidades próximas. (Bochmann 2003:145)

Em resultado de uma análise ainda sem grande detalhe, verificados os percursos harmónicos e a sucessão de tonalidades, podemos afirmar que a progressão dos percursos harmónicos internos dos primeiros andamentos é feita pelos tons próximos ilustrados pelo quadro abaixo.

Quadro dos tons próximos

Sub Dominante	Tónica	Dominante
Sub Dominante	Relativo Menor	Dominante

Estamos perante um caso em que a tonalidade e a exploração das suas funções é vivida amplamente.

Eficaz sem mestria mas eficaz, esta música já usa a harmonia como parte da criação do binómio tensão/resolução.

Quando o treino académico se faz perante e com a referência aos melhores, é natural a apreensão perante a necessidade de emitir uma opinião sobre estas peças que, por um lado, não correspondem aos mais elevados níveis e que, por outro, não conhecemos ainda perfeitamente. A qualidade posta no manuseamento da harmonia não será o ponto mais forte do conjunto, por vezes a roçar o deficiente. A passagem ilustrada pelas figuras 14 e 15 é um bom exemplo de como podem ser desinteressantes, harmonicamente, uma parte destes trios.



Fig. 15 – Trio N° 9, Andante, (1º andamento).

Mas não se pense que saíram das mãos de um amador ou que, dada a sua origem, têm de ser piores ou, ainda, ser uma particularidade destas peças. Temos exemplos de outras bem piores; de outra longa passagem da obra de C. Hogwood extraímos:

Dans son compte rendu des douze sonates en trio de John Humphries, Sir John Hawkins nous livre, non sans condescendance, un tableau des conditions d'exécution tout à fait à l'opposé de ce qui se passait à la cour.

«Les sonates sont d'un style à peine supérieur à celui des airs populaires courants et des melodies de contredanses; elles sont faites pour le plaisir du vulgaire, et sont largement en dessous de ce que l'on pourrait attendre des efforts d'une personne connaissant [...] A cela il fait ajouter que les sonates de Humphries étaient la pratique courante de ces musiciens peu verse dans l'harmonie [...]».

(Hogwood 1987: 25-26)

4.6 Baixo cifrado

As cifras no baixo são em número muito reduzido, como atrás está identificado na alínea c) do Cap. 2. A sua qualidade é questionável a ponto de se poder formular a pergunta se teria sido o compositor a fazer a sua inscrição ou se esta terá acontecido noutra momento.

O modelo de execução sem o *basso continuo* não deve ser descartado. Ao aceitarmos a cronologia, sabemos estar numa época de transição em que o declínio da utilização do *basso continuo* vai acontecer muito rapidamente e será possível pôr a hipótese de a execução ser feita apenas por três instrumentos melódicos, o modelo já tem aceitação desde cedo como, por exemplo:

Sammartini proposait ainsi des trios *a due violoni, e violoncello,*
et cembalo, se piace, opera terza à Londres en 1745 environ, et à
mesure que l'on avance dans le siècle, les exécutions sans
continuo se font, semble-t-il, plus nombreuses.
(Hogwood 1987: 17)

Ou ainda:

The title page of Stamitz's op. I, [...] published in Paris 1755,
reads *Six Sonates à Trois parties concertantes qui sont faites pour*
Exêcuter ou à trios, ou avec toutes l'Orchestre.
(Taruskin 2010: 506)

Pode ser posta ainda a hipótese de, pelo facto de as linhas serem previsíveis, não ser de todo difícil a um instrumentista de tecla, com treino neste tipo de repertório seguir a peça.

4.7 Fragilidades do conjunto

A grande quantidade de uníssonos entre os dois violinos é chocante e ao mesmo tempo intrigante. É, provavelmente, o intervalo mais difícil para dois violinos. O Trio 12 é, a este respeito, o mais deficiente. Há ainda outro tipo de fragilidades como o salto de 4ª aumentada que se ouve no compasso 31 do primeiro andamento do Trio Nº6 durante uma modulação difícil. Com o passar do tempo habituamo-nos e é incorporado como linguagem típica do autor.

Uma aparente deficiência é o facto de, no final de várias peças, as vozes terminarem na mesma nota, em uníssonos ou à oitava. Em épocas mais recentes seria mal visto, no entanto, é uma fórmula praticada em grande abundância. Corelli termina assim muitas das suas sonatas e Seixas faz o mesmo, assim descrito por Kastner:

Uma faceta característica de Seixas consiste na quantidade de andamentos de sonata bipartida em que as duas secções terminam em uníssonos à oitava em ambas as mãos.

(Seixas 1992: Vol. I; xiv)

5. Conclusões

5.1 O compositor

Não fez parte deste trabalho encontrar um possível autor, não por falta de interesse, mas antes por estratégia. Cedo se percebeu a necessidade de uma outra investigação, de diferente carácter e que, possivelmente, terá na disponibilização da presente partitura um provável ponto de partida. As razões para a falta de identificação do autor podem ser várias, mas satisfaz-nos a seguinte explicação.

Em comparação com a música vocal profana e religiosa, a quantidade de música portuguesa que chegou até nós da segunda metade do século XVIII é relativamente pequena. No caso da música para orquestra ou para conjuntos instrumentais, uma das razões prováveis da sua quase total inexistência em colecções como a da Biblioteca da Ajuda – exceptuando as sinfonias e aberturas das óperas e serenatas ou das obras religiosas – reside no facto de essa música se ter conservado na posse dos próprios instrumentistas.

(Brito 1992: 118)

Feito o balanço de tudo o que foi possível identificar, até agora, somos levados a pensar no terceiro quartel do século XVIII como intervalo temporal aceitável para este tipo de escrita e na sua origem está certamente um violinista.

Dada a proveniência provável do material, assim como as suas características formais, estas sonatas terão sido compostas em Portugal ou no Brasil.

5.2 A intenção do manuscrito

Da consulta do original, fica a convicção de, em dados momentos, a escrita ter um pendor algo rememorativo, em vez de ser claramente prescritiva, como nos habituaram as edições modernas.

Não é possível comparar esta música a práticas improvisatórias livres, no entanto, falta no manuscrito uma parte da informação; essa falta foi entendida e em certa medida mantida na transcrição, não sendo necessária a sua inscrição pois os seus executantes conheciam-na bem. Das várias razões para essa falta de informação, destaque para:

1) as, diferentes arcadas, ou a sua omissão, resultarem de diferentes necessidades de execução como já foi debatido na secção sobre a retórica, ou então, conhecidas muito bem as convenções de execução do repertório com que lidavam, não ser necessário escrever aquilo que faria parte do seu ofício o que incluiria também, por exemplo, quem acompanhava copiar o tipo de efeitos de arco de quem liderava;

2) no que diz respeito a manter as vozes à distância de terceira, nomeadamente quando temos os violinos em uníssono, pode ter-se dado o caso de, em concerto, um dos instrumentistas corrigir automaticamente o intervalo e, portanto, nunca ter havido a necessidade de corrigir a escrita; a ser isto verdade, estaria assim explicada uma parte dos uníssonos do Trio 12.

5.3 Considerações finais

Fica muito espaço para o lápis dos próximos executantes, pelo que antevemos dois caminhos muito diferentes. Um no sentido de uma interpretação moderna, outro para uma interpretação que pretenda ir à procura do que terá sido inicialmente ouvido, para além de toda uma gama de soluções intermédias, evidentemente.

Quanto à primeira possibilidade, o caminho será assumir como deficiência do compositor e, na circunstância do transcritor, a falta, sobretudo, de ligaduras e, assim, executar os temas, células etc., tal como aparecem escritos da primeira vez, ou ainda como quando parecerem estar mais completamente indicados e ter como orientação, acima de tudo, a harmonia.

A segunda hipótese, a procura da linguagem aproximada da original, passará pela recuperação de um conjunto de orientações próprias à música barroca, arredadas do treino dos instrumentistas educados na tradição clássica do conservatório, o que nos remete para a problemática da tradução, portanto, perceber o que foi dito em primeira mão e traduzi-lo para os recursos actuais:

O que quer dizer traduzir? A resposta mais imediata e reconfortante deveria ser: dizer a mesma coisa noutra língua. Se não acontecesse que, em primeiro lugar, nós temos muitos problemas em determinar o que significa «dizer a mesma coisa», [...] Em segundo lugar porque, perante um texto para traduzir, não sabemos qual é a *coisa*. E por fim, em certos casos, chega a ser duvidoso o que quer dizer *dizer*.

(Eco 2005: 7)

Seja qual for a facção que entenda dedicar a sua atenção a estas peças, não duvidamos do prazer que obterá ao empreender a tarefa de ‘acabar’ esta música.

No âmbito académico, serão rapidamente notadas fragilidades, mas para um público mais alargado e menos especializado a adesão será garantida. Seguramente preencheram as expectativas de quem as ouvia nos salões de Lisboa de finais de século XVIII, peças de Sousa Carvalho e Fr. Manuel de Santo Elias:

Em ambos os casos estamos perante uma música de salão brilhante e alegre, feita para exibir uma técnica virtuosística de teclado e, de um modo geral, caracterizada por um percurso harmónico muito simples, em que a mão esquerda tende a dar-nos um acompanhamento em figurações regulares do género do chamado *baixo de Alberti* enquanto a mão direita desenha uma linha melódica solística fortemente ornamentada.

(Nery 1999: 109)

Não sabemos o contexto em que e para o qual, foram criadas as peças. A solene e obscurecida sala de concertos não foi certamente, apesar de agora ser o seu destino mais provável. Pode aliás ser-lhe um ambiente hostil. Vale a pena recuperar a este propósito as reflexões de Taruskin, acerca dos contextos para o qual a música é criada:

[...] when you consider that practically all music composed before 1800, and a great deal composed since, is almost invariably heard out of context today – that is, in that most anachronistic of all settings, the concert-hall.

(Taruskin 1994: 141)

6. Bibliografia

- BOCHMANN, Christopher
2003 *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*, Lisboa, Juventude Musical Portuguesa
- BRITO, Manuel Carlos, Luísa Cymbron
1992 *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta
- CORELLI, Arcangelo
1992 *Complete violin Sonatas and Trio Sonatas*, N. Y., Dover Publications, Inc..
- CORELLI, Arcangelo
1988 *Complete concerti grossi*, N. Y., Dover Publications, Inc..
- CORELLI, Arcangelo
1979 “Sonate a Violino e Violone o Címbalo, Opera Quinta” *Archivum Musicum Collana di testi rari 21*, Firenze, Studio per Edizione Scelte, 1700, 1979
- ECO, Umberto
2005 *Dizer Quase a Mesma Coisa, Sobre a Tradução*, Algés, ed. Difel.
- GROVE,
2001 (2ªed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (29 volumes), London, Macmillan Publishers Limited London
- HOGWOOD, Christopher
1987 *La Sonate en Trio*, s. l., Actes Sud
- LOCATELLI, Pietro Antonio
1995 “XII Sonate a Violinno Solo e Basso Opus VI 1737”, *Collection Dominantes*, Courlay, Édition J. M. Fuzeau, 1737, 1995
- NERY, Rui Vieira, Paulo Ferreira de Castro
1999 (2ªed.), *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda
- SEIXAS, Carlos
1992 (2ªed.), *80 Sonatas Para Instrumentos De Tecla, (Portugaliae Musica)*, (3 volumes), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- TARLING, Judy
2005 *The Weapons of Rhetoric*, Hertfordshire UK, Corda Music Publications, 2004, 2005²

- TARUSKIN, Richard
1994 “Pastness of Present and the Presence of the Past”, *Authenticity and Early Music*, Oxford, Oxford University Press, Nicholas Kenyon (ed. lit), pp (137-207), 1988, 1994³
- TARUSKIN, Richard
2010 “Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries” *The Oxford History of Western Music*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 2010

Parte II

1. Normas de transcrição e orientações adotadas.

Não há qualquer tipo de identificação de instrumento para a linha do baixo, em nenhuma parte do manuscrito. Foi mantida a falta de indicação.

Numa aparente atitude de poupança de papel, os trios sucedem-se sem haver qualquer tipo de separação, apenas existe mudança de linha e é assinalado o início do seguinte. Foi também aqui mantida a mesma atitude.

Todas as notas ornamentais (*appoggiatura* e *acciaccatura*) aparecem na fonte com o mesmo valor (grafia de colcheia) e desligadas da nota que precedem. Na transcrição é proposto um valor para cada uma delas, além de serem todas ligadas.

Todos os mordentes se apresentam com a mesma grafia e assim foram transcritos.

Foi adoptada a regra comum, porque também de acordo com a fonte, de sempre que existirem cordas dobradas, as hastes são separadas nos intervalos de terceira, mas isolado ou numa sequência, caso haja outro intervalo maior que terceira, a haste será a mesma para as notas que o constituem.

Nalguns casos as dinâmicas aparecem inscritas apenas numa voz. Na transcrição foi acrescentada à voz, ou vozes, onde falta a indicação, a menos que se entenda dever ser feita a diferença.

No caso das ligaduras, verifica-se também, por vezes, a inscrição em apenas um dos violinos. Apenas nos casos em que seria óbvio, a falta no outro foi acrescentada. As que não existiam de todo em nenhuma das vozes e foram acrescentadas, foram devidamente anotadas.

As quiálteras de três não estão identificadas com o algarismo. Na transcrição a opção foi pela inscrição do número, sendo excepção apenas as longas passagens de tercinas, para não sobrecarregar de informação a partitura.

O ideal de não haver intervenção na composição esteve sempre presente, ainda assim, nalguns momentos foi necessário intervenção que se quis mínima e quando havia uma impossibilidade de se entender a composição. Não foram abrangidos, portanto, os casos em que mesmo entendendo haver deficiência na escrita, seria essa a vontade do autor

A norma utilizada para a identificação das oitavas está em anexo.

Trio N° 4

Andante

Violin 1

Violin 2

6

Vln. 1

Vln. 2

11

Vln. 1

Vln. 2

16

Vln. 1

Vln. 2

21

Vln. 1

Vln. 2

Detailed description: This is a musical score for a string trio, consisting of Violin 1, Violin 2, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'Andante' and the key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score is divided into five systems, each containing measures 1 through 24. The first system (measures 1-5) shows the initial entry of the instruments. The second system (measures 6-10) features a triplet in the first violin. The third system (measures 11-15) continues with more complex rhythmic patterns, including triplets in both violins. The fourth system (measures 16-20) shows a change in texture with longer notes in the violins. The fifth system (measures 21-24) concludes the excerpt with a final melodic flourish in the first violin and a sustained bass line.

26

Vln. 1

Vln. 2

31

Vln. 1

Vln. 2

36

Vln. 1

Vln. 2

41

Vln. 1

Vln. 2

46

Vln. 1

Vln. 2

51

Vln. 1

Vln. 2

Siege

1 Minuette

Vln. 1

Vln. 2

6

Vln. 1

Vln. 2

11

Vln. 1

Vln. 2

16

Vln. 1

Vln. 2

21

Vln. 1

Vln. 2

3

26

Vln. 1

Vln. 2

31

Vln. 1

Vln. 2

3

36

Vln. 1

Vln. 2

3

41

Vln. 1

Vln. 2

3

46

Vln. 1

Vln. 2

51

Vln. 1

Vln. 2

56

Vln. 1

Vln. 2

61

Vln. 1

Vln. 2

66

Vln. 1

Vln. 2

Trio N°5

1 Andante

Vln. 1

Vln. 2

5

Vln. 1

Vln. 2

10

Vln. 1

Vln. 2

14

Vln. 1

Vln. 2

18

Vln. 1

Vln. 2

This musical score is for a string trio, consisting of Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Cello/Double Bass. The piece is in 2/4 time and the key of D major (indicated by two sharps). The tempo is marked 'Andante'. The score is divided into five systems, each containing three staves. Measure numbers 1, 5, 10, 14, and 18 are indicated at the beginning of their respective systems. The first system (measures 1-4) features a melodic line in Vln. 1 and a rhythmic accompaniment in Vln. 2 and the bass. The second system (measures 5-8) continues the melodic development in Vln. 1. The third system (measures 10-13) shows a more active role for Vln. 2 with sixteenth-note patterns. The fourth system (measures 14-17) features a melodic line in Vln. 1 and a steady accompaniment in the other parts. The fifth system (measures 18-21) concludes the piece with a final cadence in all parts.

23

Vln. 1

Vln. 2

Measures 23-27. Vln. 1: Treble clef, key of D major. Measure 23 starts with a whole note D4. Vln. 2: Treble clef, key of D major. Measure 23 starts with a quarter rest, followed by eighth notes. Bass: Bass clef, key of D major. Measure 23 starts with a quarter rest, followed by eighth notes.

28

Vln. 1

Vln. 2

Measures 28-32. Vln. 1: Treble clef, key of D major. Measure 28 starts with a half note D4. Vln. 2: Treble clef, key of D major. Measure 28 starts with eighth notes. Bass: Bass clef, key of D major. Measure 28 starts with eighth notes.

33

Vln. 1

Vln. 2

Measures 33-37. Vln. 1: Treble clef, key of D major. Measure 33 starts with a quarter note D4. Vln. 2: Treble clef, key of D major. Measure 33 starts with a quarter rest, followed by eighth notes. Bass: Bass clef, key of D major. Measure 33 starts with a quarter rest, followed by eighth notes.

38

Vln. 1

Vln. 2

Measures 38-42. Vln. 1: Treble clef, key of D major. Measure 38 starts with eighth notes. Vln. 2: Treble clef, key of D major. Measure 38 starts with eighth notes. Bass: Bass clef, key of D major. Measure 38 starts with eighth notes.

43

Vln. 1

Vln. 2

Measures 43-47. Vln. 1: Treble clef, key of D major. Measure 43 starts with eighth notes. Vln. 2: Treble clef, key of D major. Measure 43 starts with eighth notes. Bass: Bass clef, key of D major. Measure 43 starts with eighth notes.

47

Vln. 1

Vln. 2

52

Vln. 1

Vln. 2

57

Vln. 1

Vln. 2

61

Vln. 1

Vln. 2

64

Vln. 1

Vln. 2

Siege

1 Minuette

Vln. 1

Vln. 2

6

Vln. 1

Vln. 2

11

Vln. 1

Vln. 2

16

Vln. 1

Vln. 2

21

Vln. 1

Vln. 2

26

Vln. 1

Vln. 2

31

Vln. 1

Vln. 2

36

Vln. 1

Vln. 2

41

Vln. 1

Vln. 2

46

Vln. 1

Vln. 2

51

Vln. 1

Vln. 2

56

Vln. 1

Vln. 2

61

Vln. 1

Vln. 2

Trio N°6

1

Andante

Violin 1

Violin 2

5

Vln. 1

Vln. 2

10

Vln. 1

Vln. 2

15

Vln. 1

Vln. 2

20

Vln. 1

Vln. 2

25

Vln. 1

Vln. 2

30

Vln. 1

Vln. 2

35

Vln. 1

Vln. 2

40

Vln. 1

Vln. 2

45

Vln. 1

Vln. 2

50

Vln. 1

Vln. 2

55

Vln. 1

Vln. 2

60

Vln. 1

Vln. 2

65

Vln. 1

Vln. 2

70

Vln. 1

Vln. 2

74

Vln. 1

Vln. 2

78

Vln. 1

Vln. 2

82

Vln. 1

Vln. 2

Siege

1 Minuette

Vln. 1

Vln. 2

6

Vln. 1

Vln. 2

11

Vln. 1

Vln. 2

16

Vln. 1

Vln. 2

21

Vln. 1

Vln. 2

26

Vln. 1

Vln. 2

31

Vln. 1

Vln. 2

36

Vln. 1

Vln. 2

41

Vln. 1

Vln. 2

46

Vln. 1

Vln. 2

51

Vln. 1

Vln. 2

56

Vln. 1

Vln. 2

61

Vln. 1

Vln. 2

66

Vln. 1

Vln. 2

Trio 7

Andante espressivo

The musical score for Trio 7 consists of five systems, each with three staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Cello/Double Bass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is common time (C). The tempo/mood is marked 'Andante espressivo'.
- **System 1 (Measures 1-3):** Vln. 1 and Vln. 2 play eighth-note patterns with accents. The Cello/Bass plays a steady eighth-note accompaniment.
- **System 2 (Measures 4-6):** Continues the eighth-note patterns. Vln. 1 has a slur over measures 5 and 6.
- **System 3 (Measures 7-9):** Features triplets (marked '3') in Vln. 1 and Vln. 2. Vln. 1 has a long slur over measures 8 and 9.
- **System 4 (Measures 10-12):** Vln. 1 has a long slur over measures 11 and 12. Vln. 2 and Cello/Bass continue their accompaniment.
- **System 5 (Measures 13-15):** Ends with a repeat sign at measure 13. Vln. 1 and Vln. 2 have triplets (marked '3') in measure 15.

16

Vln. 1

Vln. 2

19

Vln. 1

Vln. 2

23

Vln. 1

Vln. 2

27

Vln. 1

Vln. 2

31

Vln. 1

Vln. 2

34

Vln. 1

Vln. 2

6

3

3

Siege

1

Minuette poco andante

Vln. 1

Vln. 2

7

Vln. 1

Vln. 2

13

Vln. 1

Vln. 2

19

Vln. 1

Vln. 2

3

3

3

24

Vln. 1

Vln. 2

3

29

Vln. 1

Vln. 2

35

Vln. 1

Vln. 2

40

Vln. 1

Vln. 2

45

Vln. 1

Vln. 2

3

3

50

Vln. 1

Vln. 2

55

Vln. 1

Vln. 2

60

Vln. 1

Vln. 2

65

Vln. 1

Vln. 2

70

Vln. 1

Vln. 2

Trio N°9

Andante

1

Vln. 1

Vln. 2

6

Vln. 1

Vln. 2

11

Vln. 1

Vln. 2

16

Vln. 1

Vln. 2

21

Vln. 1

Vln. 2

This musical score is for a string trio, consisting of Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Cello/Double Bass. The piece is titled 'Trio N°9' and is marked 'Andante'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into five systems, each containing three staves. Measure numbers 1, 6, 11, 16, and 21 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and a variety of note values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests. The first system (measures 1-5) shows Vln. 1 and Vln. 2 with eighth-note patterns, while the Cello/Bass part has a simple quarter-note accompaniment. The subsequent systems show more complex rhythmic patterns and melodic lines for all three instruments, with Vln. 1 often taking the lead in the upper register and Vln. 2 and Cello/Bass providing harmonic support.

26

Vln. 1

Vln. 2

Measures 26-30: Vln. 1 and 2 play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment.

31

Vln. 1

Vln. 2

Measures 31-35: Vln. 1 and 2 play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment.

36

Vln. 1

Vln. 2

Measures 36-40: Vln. 1 and 2 play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment.

41

Vln. 1

Vln. 2

Measures 41-45: Vln. 1 and 2 play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment.

46

Vln. 1

Vln. 2

Measures 46-50: Vln. 1 and 2 play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment.

51

Vln. 1

Vln. 2

56

Vln. 1

Vln. 2

61

Vln. 1

Vln. 2

66

Vln. 1

Vln. 2

71

Vln. 1

Vln. 2

76

Vln. 1

Vln. 2

81

Vln. 1

Vln. 2

86

Vln. 1

Vln. 2

91

Vln. 1

Vln. 2

96

Vln. 1

Vln. 2

101

Vln. 1

Vln. 2

Measures 101-105. Vln. 1 and 2 play eighth-note patterns. Bass line has whole and half notes.

106

Vln. 1

Vln. 2

Measures 106-110. Vln. 1 and 2 play eighth-note patterns. Bass line has whole and half notes.

111

Vln. 1

Vln. 2

Measures 111-115. Vln. 1 and 2 play eighth-note patterns. Bass line has whole and half notes.

116

Vln. 1

Vln. 2

Measures 116-120. Vln. 1 and 2 play eighth-note patterns. Bass line has whole and half notes.

121

Vln. 1

Vln. 2

Measures 121-125. Vln. 1 and 2 play eighth-note patterns. Bass line has whole and half notes.

126

Vln. 1

Vln. 2

131

Vln. 1

Vln. 2

Siegue

1

Minuette

Vln. 1

Vln. 2

6

Vln. 1

Vln. 2

11

Vln. 1

Vln. 2

10

Vln. I

Vln. II

p *f*

3 3

15

Vln. I

Vln. II

20

Vln. I

Vln. II

3 3

25

Vln. I

Vln. II

6 6 3

29

Vln. I

Vln. II

3

34

Vln. I

Vln. II

38

Vln. I

Vln. II

p

43

Vln. I

Vln. II

f

f

48

Vln. I

Vln. II

53

Vln. I

Vln. II

58

Vln. I

Vln. II

63

Vln. I

Vln. II

68

Vln. I

Vln. II

73

Vln. I

Vln. II

77

Vln. I

Vln. II

81

Vln. I

Vln. II

p

p

86

Vln. I

Vln. II

p

91

Vln. I

Vln. II

f

f

96

Vln. I

Vln. II

p

f

p

f

101

Vln. I

Vln. II

p

f

p

f

p

f

106

Vln. I

Vln. II

6

f

111

Vln. I

Vln. II

3

115

Vln. I

Vln. II

3

120

Vln. I

Vln. II

125

Vln. I

Vln. II

Siege

1 Allegro

Vln. I

Vln. II

Vc.

5

10

15

20

Detailed description of the musical score: The score is for three instruments: Violin I, Violin II, and Violoncello. It is in 3/4 time and marked 'Allegro'. The key signature has one sharp (F#). The first system (measures 1-4) shows the beginning of the piece. The second system (measures 5-8) continues the melody. The third system (measures 9-12) features a repeat sign at measure 11. The fourth system (measures 13-16) continues with triplets. The fifth system (measures 17-20) concludes the excerpt. Various musical notations including slurs, ties, and triplets are used throughout.

25

Vln. I

Vln. II

Vc.

30

Vln. I

Vln. II

Vc.

Trio N°11

1

Allegro

Vln. 1

Vln. 2

4

Vln. 1

Vln. 2

7

Vln. 1

Vln. 2

10

Vln. 1

Vln. 2

13

Vln. 1

Vln. 2

16

Vln. 1

Vln. 2

19

Vln. 1

Vln. 2

22

Vln. 1

Vln. 2

25

Vln. 1

Vln. 2

28

Vln. 1

Vln. 2

31

Vln. 1

Vln. 2

34

Vln. 1

Vln. 2

38

Vln. 1

Vln. 2

Siege

1 Allegro

Vln. 1

Vln. 2

6

11

16

21

The musical score is for Violins 1 and 2, measures 1 to 21. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into five systems. The first system (measures 1-5) shows Vln. 1 with a melodic line and Vln. 2 with a similar line. The second system (measures 6-10) continues the melodic development. The third system (measures 11-15) features a repeat sign at measure 11. The fourth system (measures 16-20) shows more complex melodic patterns. The fifth system (measures 21-25) ends with a double bar line and repeat sign at measure 21.

26

Vln. 1

Vln. 2

31

Vln. 1

Vln. 2

36

Vln. 1

Vln. 2

41

Vln. 1

Vln. 2

46

Vln. 1

Vln. 2

51

Vln. 1

Vln. 2

Trio N° 12

1 Andante

Vln. 1

Vln. 2

4

Vln. 1

Vln. 2

p

7

Vln. 1

Vln. 2

10

Vln. 1

Vln. 2

13

Vln. 1

Vln. 2

Measures 13-15: Vln. 1 and 2 play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in measure 13, followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4) in measure 14, and a triplet of eighth notes (G4, F4, E4) in measure 15. The bass line plays a steady eighth-note pattern (G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4).

16

Vln. 1

Vln. 2

Measures 16-18: Vln. 1 and 2 play a triplet of eighth notes (D4, C4, B3) in measure 16, followed by a triplet of eighth notes (A3, G3, F3) in measure 17, and a triplet of eighth notes (E3, D3, C3) in measure 18. The bass line plays a steady eighth-note pattern (G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4).

19

Vln. 1

Vln. 2

Measures 19-21: Vln. 1 and 2 play a triplet of eighth notes (B3, A3, G3) in measure 19, followed by a triplet of eighth notes (F3, E3, D3) in measure 20, and a triplet of eighth notes (C3, B2, A2) in measure 21. The bass line plays a steady eighth-note pattern (G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4).

22

Vln. 1

Vln. 2

Measures 22-24: Vln. 1 and 2 play a triplet of eighth notes (G3, F3, E3) in measure 22, followed by a triplet of eighth notes (D3, C3, B2) in measure 23, and a triplet of eighth notes (A2, G2, F2) in measure 24. The bass line plays a steady eighth-note pattern (G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4).

25

Vln. 1

Vln. 2

Measures 25-27: Vln. 1 and 2 play a triplet of eighth notes (E2, D2, C2) in measure 25, followed by a triplet of eighth notes (B1, A1, G1) in measure 26, and a triplet of eighth notes (F1, E1, D1) in measure 27. The bass line plays a steady eighth-note pattern (G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4).

29

Vln. 1

Vln. 2

Measures 29-32. Vln. 1 and 2 play a melodic line. Measure 29 starts with a whole rest followed by a quarter note. Measures 30-31 continue the melody. Measure 32 features triplets in both Vln. 1 and 2. The bass line consists of eighth and quarter notes.

33

Vln. 1

Vln. 2

Measures 33-36. Vln. 1 and 2 play a melodic line. Measure 33 starts with a whole rest followed by a quarter note. Measures 34-35 continue the melody. Measure 36 features triplets in both Vln. 1 and 2. The bass line consists of eighth and quarter notes.

37

Vln. 1

Vln. 2

Measures 37-40. Vln. 1 and 2 play a melodic line. Measure 37 starts with a whole rest followed by a quarter note. Measures 38-39 continue the melody. Measure 40 features a quarter note and an eighth note. The bass line consists of eighth and quarter notes.

41

Vln. 1

Vln. 2

Measures 41-44. Vln. 1 and 2 play a melodic line. Measure 41 starts with a whole rest followed by a quarter note. Measures 42-44 feature triplets in both Vln. 1 and 2. The bass line consists of eighth and quarter notes.

45

Vln. 1

Vln. 2

Measures 45-48. Vln. 1 and 2 play a melodic line. Measure 45 starts with a whole rest followed by a quarter note. Measures 46-48 feature triplets in both Vln. 1 and 2. The bass line consists of eighth and quarter notes.

69

Vln. 1

Vln. 2

73

Vln. 1

Vln. 2

77

Vln. 1

Vln. 2

81

Vln. 1

Vln. 2

85

Vln. 1

Vln. 2

89

Vln. 1

Vln. 2

Siege

1 Minuette

Vln. 1

Vln. 2

6

Vln. 1

Vln. 2

11

Vln. 1

Vln. 2

16

Vln. 1

Vln. 2

21

Vln. 1

Vln. 2

26

Vln. 1

Vln. 2

31

Vln. 1

Vln. 2

36

Vln. 1

Vln. 2

41

Vln. 1

Vln. 2

46

Vln. 1

Vln. 2

51

Vln. 1

Vln. 2

56

Vln. 1

Vln. 2

59

Vln. 1

Vln. 2

Trio N°13

1 Allegro assai

Vln. 1

Vln. 2

Violin 1 and Violin 2 staves. Measure 6: Violin 1 has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Violin 2 has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Measure 7: Violin 1 has a half note G4, a quarter rest, and a half note B4. Violin 2 has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Measure 8: Violin 1 has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Violin 2 has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Measure 9: Violin 1 has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Violin 2 has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Measure 10: Violin 1 has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Violin 2 has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4.

Violins 1 and 2, and Viola, measures 16-20. The score shows three staves. Violin 1 and Violin 2 are in treble clef, and Viola is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final half note in measure 20.

Violins 1 and 2, and Viola, measures 21-25. The score is in 4/4 time. Violin 1 and 2 play a melody of eighth and sixteenth notes. The Viola plays a bass line of eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat).

Violin 1, Violin 2, and Viola parts, measures 26-30. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score shows the following notes:

- Violin 1:**
 - Measure 26: G4, A4, B4, A4
 - Measure 27: G4, F#4, E4, D4
 - Measure 28: C4, B3, A3, G3
 - Measure 29: F#4, E4, D4, C4
 - Measure 30: B4, A4, G4, F#4
- Violin 2:**
 - Measure 26: G4, A4, B4, A4
 - Measure 27: G4, F#4, E4, D4
 - Measure 28: C4, B3, A3, G3
 - Measure 29: F#4, E4, D4, C4
 - Measure 30: B4, A4, G4, F#4
- Viola:**
 - Measure 26: G4, A4, B4, A4
 - Measure 27: G4, F#4, E4, D4
 - Measure 28: C4, B3, A3, G3
 - Measure 29: F#4, E4, D4, C4
 - Measure 30: B4, A4, G4, F#4

31

Vln. 1

Vln. 2

36

Vln. 1

Vln. 2

41

Vln. 1

Vln. 2

46

Vln. 1

Vln. 2

51

Vln. 1

Vln. 2

6

6

##

56

Vln. 1

Vln. 2

6

61

Vln. 1

Vln. 2

b6 #

66

Vln. 1

Vln. 2

71

Vln. 1

Vln. 2

77

Vln. 1

Vln. 2

83

Vln. 1

Vln. 2

88

Vln. 1

Vln. 2

9 8 4 5

93

Vln. 1

Vln. 2

Siege

1 Allegro

Vln. 1

Vln. 2

6

Vln. 1

Vln. 2

11

Vln. 1

Vln. 2

16

Vln. 1

Vln. 2

21

Vln. 1

Vln. 2

26

Vln. 1

Vln. 2

31

Vln. 1

Vln. 2

37

Vln. 1

Vln. 2

43

Vln. 1

Vln. 2

48

Vln. 1

Vln. 2

53

Vln. 1

Vln. 2

58

Vln. 1

Vln. 2

63

Vln. 1

Vln. 2

Trio N° 14

1 Allegro

Vln. 1

Vln. 2

6

Vln. 1

Vln. 2

11

Vln. 1

Vln. 2

16

Vln. 1

Vln. 2

21

Vln. 1

Vln. 2

p

p

p

26

Vln. 1

Vln. 2

p

p

p

31

Vln. 1

Vln. 2

p

p

p

36

Vln. 1

Vln. 2

p

p

p

41

Vln. 1

Vln. 2

p

p

p

46

Vln. 1

Vln. 2

Violin 1 and 2 staves. Measure 46 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in Vln. 1 with slurs and accents, and a supporting line in Vln. 2. The bass line is also present.

51

Vln. 1

Vln. 2

Violin 1 and 2 staves. Measure 51 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in Vln. 1 with slurs and accents, and a supporting line in Vln. 2. The bass line is also present.

56

Vln. 1

Vln. 2

Violin 1 and 2 staves. Measure 56 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in Vln. 1 with slurs and accents, and a supporting line in Vln. 2. The bass line is also present.

61

Vln. 1

Vln. 2

Violin 1 and 2 staves. Measure 61 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in Vln. 1 with slurs and accents, and a supporting line in Vln. 2. The bass line is also present.

66

Vln. 1

Vln. 2

Violin 1 and 2 staves. Measure 66 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in Vln. 1 with slurs and accents, and a supporting line in Vln. 2. The bass line is also present.

71

Vln. 1

Vln. 2

76

Vln. 1

Vln. 2

81

Vln. 1

Vln. 2

86

Vln. 1

Vln. 2

f *p*

91

Vln. 1

Vln. 2

96

Vln. 1

Vln. 2

101

Vln. 1

Vln. 2

106

Vln. 1

Vln. 2

111

Vln. 1

Vln. 2

116

Vln. 1

Vln. 2

121

Vln. 1

Vln. 2

126

Vln. 1

Vln. 2

131

Vln. 1

Vln. 2

136

Vln. 1

Vln. 2

141

Vln. 1

Vln. 2

146

Vln. 1

Vln. 2

Siege

1

Minuette

Vln. 1

Vln. 2

6

Vln. 1

Vln. 2

11

Vln. 1

Vln. 2

f *p*

16

Vln. 1

Vln. 2

21

Vln. 1

Vln. 2

26

Vln. 1

Vln. 2

31

Vln. 1

Vln. 2

36

Vln. 1

Vln. 2

41

Vln. 1

Vln. 2

f *p*

46

Vln. 1

Vln. 2

51

Vln. 1

Vln. 2

56

Vln. 1

Vln. 2

Trio N° 15

1

Adagio

Vln. 1

Vln. 2

3

Vln. 1

Vln. 2

5

Vln. 1

Vln. 2

p

7

Vln. 1

Vln. 2

9

Vln. 1

Vln. 2

11

Vln. 1

Vln. 2

13

Vln. 1

Vln. 2

15

Vln. 1

Vln. 2

17

Vln. 1

Vln. 2

19

Vln. 1

Vln. 2

21

Vln. 1

Vln. 2

23

Vln. 1

Vln. 2

25

Vln. 1

Vln. 2

27

Vln. 1

Vln. 2

29

Vln. 1

Vln. 2

31

Vln. 1

Vln. 2

p^o

33

Vln. 1

Vln. 2

35

Vln. 1

Vln. 2

37

Vln. 1

Vln. 2

39

Vln. 1

Vln. 2

41

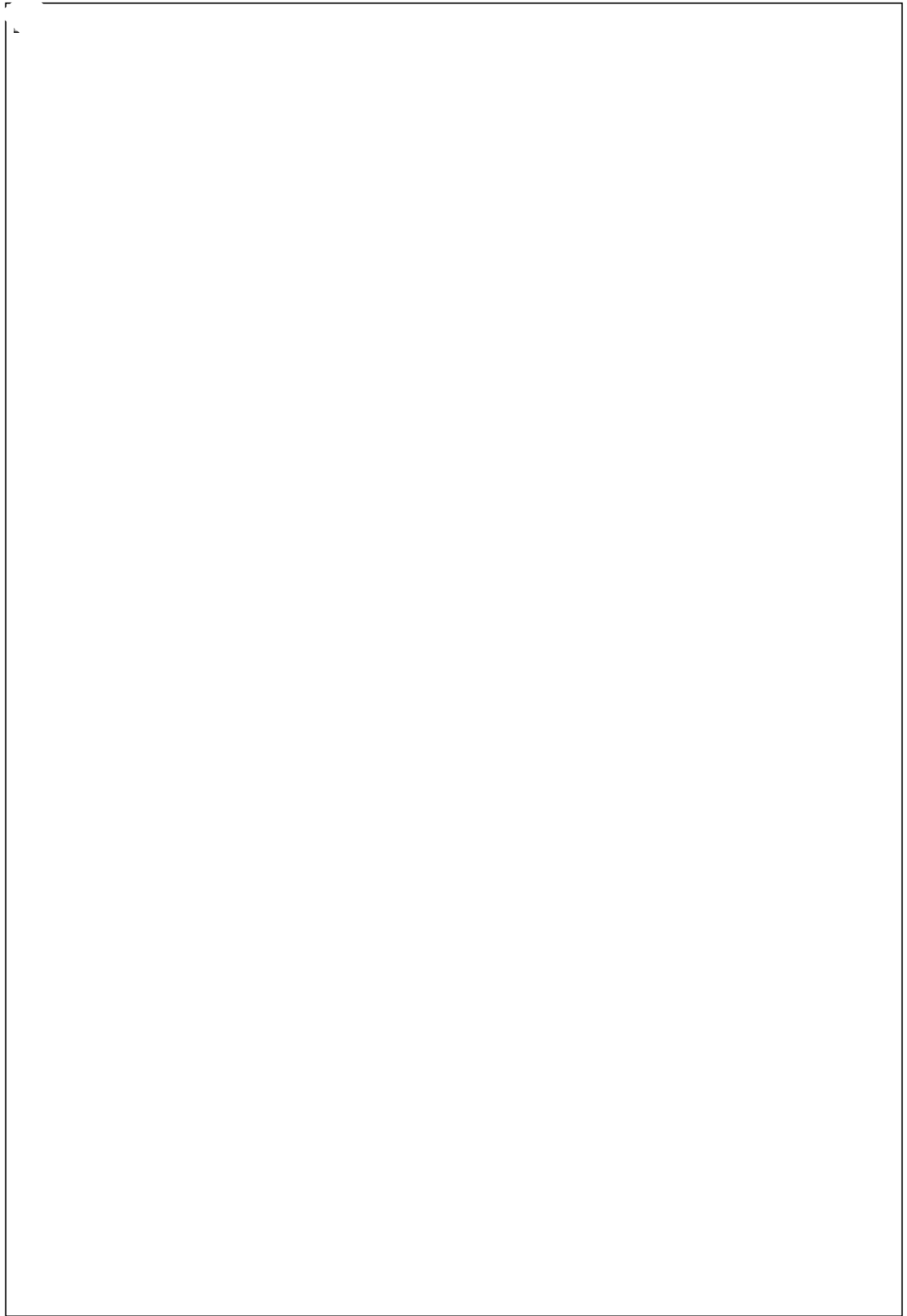
Vln. 1

Vln. 2

43

Vln. 1

Vln. 2



9

Vln. 1

Vln. 2

13

Vln. 1

Vln. 2

17

Vln. 1

Vln. 2

21

Vln. 1

Vln. 2

25

Vln. 1

Vln. 2

29

Vln. 1

Vln. 2

33

Vln. 1

Vln. 2

37

Vln. 1

Vln. 2

41

Vln. 1

Vln. 2

45

47

Vln. 1

Vln. 2

49

Vln. 1

Vln. 2

53

Vln. 1

Vln. 2

57

Vln. 1

Vln. 2

61

Vln. 1

Vln. 2

65

Vln. 1

Vln. 2

69

Vln. 1

Vln. 2

73

Vln. 1

Vln. 2

77

Vln. 1

Vln. 2

81

Vln. 1

Vln. 2

85

Vln. 1

Vln. 2

89

Vln. 1

Vln. 2

3

3

3

93

Vln. 1

Vln. 2

97

Vln. 1

Vln. 2

101

Vln. 1

Vln. 2

3

3

3

3

3

3

3

105

Vln. 1

Vln. 2

3

109

Vln. 1

Vln. 2

Measures 109-112: Vln. 1 and 2 play eighth notes, while the bass line plays a steady eighth-note pattern.

113

Vln. 1

Vln. 2

Measures 113-116: Vln. 1 and 2 play eighth notes, while the bass line plays a steady eighth-note pattern.

117

Vln. 1

Vln. 2

Measures 117-120: Vln. 1 and 2 play eighth notes, while the bass line plays a steady eighth-note pattern.

121

Vln. 1

Vln. 2

Measures 121-123: Vln. 1 and 2 play eighth notes, while the bass line plays a steady eighth-note pattern.

124

Vln. 1

Vln. 2

Measures 124-126: Vln. 1 and 2 play eighth notes, while the bass line plays a steady eighth-note pattern.

127

Vln. 1

Vln. 2

Siegue

1

Allegro

Vln. 1

Vln. 2

6

Vln. 1

Vln. 2

11

Vln. 1

Vln. 2

16

Vln. 1

Vln. 2

21

Vln. 1

Vln. 2

26

Vln. 1

Vln. 2

31

Vln. 1

Vln. 2

37

Vln. 1

Vln. 2

42

Vln. 1

Vln. 2

47

Vln. 1

Vln. 2

52

Vln. 1

Vln. 2

57

Vln. 1

Vln. 2

Trio N°16

1 Allegro

Vln. I

Vln. II

4

Vln. I

Vln. II

7

Vln. I

Vln. II

10

Vln. I

Vln. II

13

Vln. I

Vln. II

16

Vln. I

Vln. II

19

Vln. I

Vln. II

22

Vln. I

Vln. II

25

Vln. I

Vln. II

28

Vln. I

Vln. II

31

Vln. I

Vln. II

34

Vln. I

Vln. II

37

Vln. I

Vln. II

40

Vln. I

Vln. II

43

Vln. I

Vln. II

46

Vln. I

Vln. II

Siege

Andante sempre piano

Vln. I

Vln. II

4

Vln. I

Vln. II

7

Vln. I

Vln. II

f

10

Vln. I

Vln. II

13

Vln. I

Vln. II

p

17

Vln. I

Vln. II

3

21

Vln. I

Vln. II

24

Vln. I

Vln. II

3^b

3^b

27

Vln. I

Vln. II

30

Vln. I

Vln. II

33

Vln. I

Vln. II

f

36

Vln. I

Vln. II

39

Vln. I

Vln. II

42

Vln. I

Vln. II

45

Vln. I

Vln. II

48

Vln. I

Vln. II

Siege

I Allegro

Vln. I

Vln. II

p *f* *p* *f*

3 3 3 3

Vln. I

Vln. II

p *f* *p* *f*

3 3 3 3

Vln. I

Vln. II

p *f* *p* *f*

3 3 3 3

13 **Fine**

Vln. I

Vln. II

p *f* *p* *f*

3 3

17

Vln. I

Vln. II

p *f* *p* *f*

21

Vln. I

Vln. II

p

p

p

25

Vln. I

Vln. II

29

Vln. I

Vln. II

33

Vln. I

Vln. II

37

Vln. I

Vln. II

3

41

Vln. I

Vln. II

Measures 41-44: Vln. I and II play a melody with triplets and accents. The bass line provides a steady accompaniment.

45

Vln. I

Vln. II

Measures 45-48: Vln. I and II play a melody with triplets and accents. The bass line provides a steady accompaniment.

49

Vln. I

Vln. II

Measures 49-52: Vln. I and II play a melody with triplets and accents. The bass line provides a steady accompaniment.

53

Vln. I

Vln. II

Measures 53-56: Vln. I and II play a melody with triplets and accents. The bass line provides a steady accompaniment.

57

Vln. I

Vln. II

Da Capo al Fine

Measures 57-60: Vln. I and II play a melody with triplets and accents. The bass line provides a steady accompaniment. The section ends with a double bar line and the instruction "Da Capo al Fine".

3. Notas críticas.

TRIO 4

Sol M 2/4 Andante

7 vln.2 iv-vii segunda abaixo

9 vln.1 i falta ☉

16 vln.1 i e ii- vii ξ ; vln.2 ii-iii ξ

34 vln.1 ii falta ☉

36 vln.1 ii falta ☉

40 b. iii-iv ☉

Sol M 3/4 Minuette

6 vln.2 iii si₃

11 b. i falta ☉

13 b. i-v ξ

16 vln.2 ii h.

20 vln.2 ii h.

20 vln.1 ii h.

28 b. iii mi₂ ; vln.2 i falta *appoggiatura*

42 vln.2 i falta *appoggiatura*

46-47 b. ordem dos compassos invertida

49 b. ii sol₁

56 vln.1 ii h.

57 b. i falta "

58 vln.1 i ☉

66 vln.1 ii h.

70 b. i h ; vln1 h

TRIO 5

Sol M 2/4 Andante

8 vln.1 i falta *appoggiatura*

15 b. i falta ☉

24 b. iv falta ©
26 b. iv falta ©
31 vln.1 i sem indicação de altura
42 vln.1 i falta °
51 vln.2 i falta °
55 vln.1 i falta ^a
64 vln.1 i-ii falta *staccato*

Sol M 3/4 Minuette

16 vln.1 i sol₄
17 vln.1 i falta *acciaccatura*
18 vln.2 *appoggiatura* dó₄© antes de i
19 vln.2 i dó₄
28 vln.1 i falta *acciaccatura*
34 b. iii falta ©
35 b. iii falta ©
36 b. iii falta ©
63 vln.2 i-iv segunda acima; vln.1 i falta *acciaccatura*

TRIO 6

Mi β M 2/4 Andante

18 b. i q ; vi-vii e
22 vln.1 vi-ix ξ; vln.2 vi y, vii ξ
23 vln.1 vi-ix ξ
32 b. uma segunda abaixo
50 b. vi falta ^a
78 vln.2 i-iv têm o dobro do valor
79 vln.2 iii dó₃; vln.1 viii-x ξ

Miβ M 3/8 Minuette

3 vln.1 i-ii têm dobro do valor
6 vln.1 falta este compasso, suprido conforme c. 48
8 vln.2 i falta *appoggiatura*

15 vln.2 i-iii têm dobro do valor
 17 vln.2 i-iii têm dobro do valor; v falta ^a
 21 vln. 1 ii e.
 22 vln. i falta ^{..}
 26 vln. i falta ^{..}
 30 vln.2 v falta ^{..}
 31 vln.1 v falta ^{..}
 45 vln.1 i-ii têm dobro do valor
 47 vln.2 i q
 49 vln.2 iv ré₃
 50 vln.1 i falta *appoggiatura*
 51 b. iii si₂; vln.1 i ^{..}
 67 vln.1 i ξ; ii-iii y
 70 vln.1 i q .

TRIO 7

Fá M C Andante espressivo

1 vln.1 viii mordente, sem stacato.
 3 vln.2 i falta mordente; vln.1 i stacato, sem mordente
 7 vln.2 xi falta ©
 10 vln.1 i falta mordente
 11 vln.2 vi falta mordente; vln.1 iii falta ^a
 12 vln.2 i falta ^a; v fá₄; xi falta mordente; vln.1 iii falta ^a
 17 vln.2 iii dó₄ mi₄; vi falta mordente;
 19 vln.1 iii-iv uma segunda acima.
 29 vln.2 iii ^a; vln.1 viii si₃
 30 vln.1 i e ii-iii ξ

Fá M 3/4 Minuette poco andante

17 vln.1 i mi₄
 18 vln.1 i fá₄

19 vln.2 v falta ^a

42 vln.2 iii falta ^a

74 b. i h . ; vln.1 i falta *appoggiatura*

TRIO 9

Mi β M 2/4 Andante

15 vln.2 ii ré₄ mi₄

19 vln.1 ii falta ^a

20 vln.2 ii falta ^a ; vln.1 i falta ^a

28 vln.2 i falta ^a

32 vln.2 i falta ^a

33 vln.1 i falta ^a

34 vln.2 iii falta ^a

39 vln.2 i falta ^a

47 vln.2 i falta ^a

50 vln.2 i falta ^a

51 vln.2 vi falta ^a ; vii falta ©

52 vln.2 ii q

53 vln.1 i falta ^a

54 vln.2 ii falta ^a

57 vln.2 iii falta ^a

58 vln.1 ii falta ^a

61 vln.2 i falta ^a

65 vln.2 i falta ^a

66 vln.1 ii falta ^a

67 vln.1 ii falta ^a

69 vln.2 ii falta ^a

71 vln.2 i falta ^a

72 vln.2 iv falta ^a

73 vln.1 i falta ^a

80 b. i mi₂

Miβ M 3/4 Minuette

8 vln.2 iii falta ^a ; vln.1 ix si ³

12 b. i h

TRIO 10

Sol M ♩ Affettuoso

A diferença de critérios que se observa na transcrição das quiáleras, resulta da fidelidade à fonte, pensando que contribui para a compreensão das intenções do autor.

A indicação *Siege* aparece apenas na parte do Baixo.

7 vln.1 vi dó₄

38 vln.1 iv-xii si₄, lá₄, sol₄, fá₄, lá₄, sol₄, fá₄, mi₄, ré₄

58 vln.2 iii-iv ligadura sem stacato; vln.1 v-vi ξ ; vii e

59 vln.1 vi-vii ξ ; viii e

71 vln.1 ii falta *acciaccatura*

75 vln.2 ii-iv si₂

80; 81; 82 vln.1 todos os ré₃ têm stacato

88 vln.1 v falta ^a

96 vln.1 iv sol₄

107 vln.2 iii lá₃

Sol M 3/4 Allegro

13 vln.1 i tem ^a

16 falta pausa de semínima 3º tempo.

24 vln.2 iii falta ré₃

TRIO 11

SiβM C Allegro

21 vln.1 i falta ³

40 vln.2 vii sol₄

SiβM 3/4 Allegro

22 vln.1 ii-iv ξ

32 vln.2 i-iv ξ

36 vln.2 ii e

50 vln.2 i dó₄

TRIO 12

Lá M 2/4 Andante

16 vln.2 ix falta ☉

30 b. i falta ☉

33 b. i mi₂ ; ii sol₂

34 b. i sol₂

41 b. falta este compasso, suprido conforme c. 42

46 b. iv mi₂☉

61 vln.2 iv mi₃

64 b. ii sol₁

Lá M 3/4 Minuette

7 vln.2 i ré₄ ; ii dó₄☉ ; iii si₃ ; vln.1 i fá₄☉ ; ii mi₄; iii ré₄;

25 vln.2 e vln.1, ii-viii , quiáltera de 7 foi escrita com recurso a y

39 vln.2 iv ré₃ ; v fá₃

57 vln.2 e vln.1, ii-vii , quiáltera de 6 foi escrita com recurso a y

61 vln.2 i h

TRIO 13

Dó M ♩ Allegro assai

11 vln.2 iii e

32 vln.1 i lá₃

34 vln.2 vi falta ☉

54-55 b. cifra no c. 54 em vez de c. 55

73 b. iii falta ☉

78 vln.1 ii falta ☉

79 vln.1 iii falta ☉

81 vln.1 vii-viii falta ☉

Dó M 6/8 Allegro

1 vln.1 i-ii q

20 b. i e.

27 vln.1 viii falta ☉

34 vln.1 i falta ☉

35 b. i e iii q . ; vln. II i-ii falta ligadura

36 b. iii q .

38 vln.1 i falta ☉

39 b. i e iii q .

TRIO 14

Lá M ♩ Allegro

Na parte do baixo não aparece a indicação *Siegue*

15 vln.1 iv ré₄

20 vln.1 falta pausa semínima quarto tempo

33 vln.1 iii falta ☉

36 vln.2 falta pausa semínima quarto tempo

42 vln.2 falta pausa semínima quarto tempo

61 b. ii lá₁ ; vln.1 v-viii falta ligadura

70 vln.2 iii fá₃☉, iv sol₃ ; vln.1 iii fá₄,

71-73 vln.2 incoerente. 71 i lá₃ ; ii si₃ ; iii dó₄☉ ; iv ré₄☉ ; 72-73 aparentemente desfasados, foram transferidos para 71-72; 73 na edição suprido de c. 75

77 vln.2 iii mi₄ , iv dó₄

78 vln.2 ii ré₄ ; iii dó₄ ; iv dó₄

79 vln.2 i fá☉

81 vln.2 i-iv sol₃☉

96 vln.1 ii q

101 vln.1 iii q

110 vln.1 ii sol₄

148 vln.1 i h .

Lá M 3/4 Minuette

8 vln.2 v falta ☉

11 vln.2 i e

16 vln.2 i-ii ξ , iii e ; vln.1 i lá₄

24 vln.1 i si₃ e ré₄ , falta ☉

26 vln.1 i falta ☉

28 vln.2 i h , lá₃ , sem *appoggiatura*

29 vln.2 ii falta

34 vln.1 falta pausa segundo tempo

41 vln.2 iii si₃

42 vln.2 i lá₃

48 vln.1 i h

50 vln.2 i lá₃

55 vln.1 vii dó₄

58 b. i q mais pausa de semínima ; vln.2 i sol☉₃

TRIO 15

SißM C Adágio

2 vln.1 ix-x y

5 b. iv-vi cifras: iv^a , v 4, vi 6

6 vln.2 vi ξ, ix-x y

7 vln.2 x-xii ξ , xiv e

8 vln.2 i q

9 vln.1 i q

10 vln.1 i e , iv ξ

18 vln.1 viii dó^a₅

20 vln.1 xv (ré₄) q

21 vln.1 xii-xiii y

22 vln.2 falta pausa quarto tempo ; vln.1 i e , ii-vi ξ

24 b. ii cifras 45

25 vln.1 x e. , xi ξ

29 vln.2 ii-iii ξ

31 vln.1 vi mi³ , viii falta³

32 b. falta pausa de colcheia a seguir a iv

33 vln.2 v lá₃ sem³ , vi falta^a

34 vln.2 ii lá³ , iii sol₃

36 vln.1 i e vii q

37 vln.1 iv q

38 vln.2 iii-vi y

42 vln.2 iii e , xi dó₄

49 vln.2 i q , vi e

SiβM 2/4 Allegro

Em nenhuma das partes dos instrumentos existe a barra de repetição no final, no entanto em todas elas existe a barra de repetição onde a peça é dividida em dois. A opção foi deixar a barra de repetição também no final.

2 vln.1 iii sol₄

3 vln.1 iv-vii têm o dobro do valor

4 vln.1 i-iii e

13 vln.1 iii falta^a , v tem^a

27 vln.1 i falta[©] , ix falta^a

28 vln.2 iii-iv ξ

29 vln.2 v e , vi-viii y tercina

34 vln.1 vln1 iii e

38 vln.1 iii e
 41 vln.1 v tem^a
 42 vln.1 ii falta^a
 43 vln.1 iv falta^a
 44 vln.1 iii-vi lá₄, si[˘]₄, mi^a₄, sol₄
 49 vln.1 ii falta^a, ii y, iii ξ, iv ξ
 52 vln.1 iv lá₄
 53 vln.1 iv-vii ξ
 56 b. i dó₃
 57 b. i mi₂
 72 vln.1 ix sol₄; x-xi ξ
 73 vln.1 ii dó₄ substituído por si[˘]₃
 74 vln.1 ix ξ
 75 vln.1 ix ξ
 76 vln.1 ix ξ
 77 vln.1 ix ξ
 79 b. i ré₂; vln.2 x ξ
 80 vln.2 iii falta^a, x ξ
 81 vln.1 ii-iv y
 82 b. ii fá[⊙]₂, vln.2 falta pausa antes de i, vi falta^a
 83 vln.2 vi falta^a
 85 vln.2 vi falta^a; vln.1 i falta^a
 87 vln.1 i falta^a
 89 vln.2 iii falta^a
 91 vln.2 v e falta^a; vln.1 i falta^a
 94 vln.2 i falta^a; vln.1 iv-v ξ
 95 vln.2 i falta^a; vln.1 iv-v ξ
 96 vln.1 iii tem^a; iv falta^a
 104 vln.2 i e
 115 vln.2 i si₁
 116 vln.2 ii ξ

127 vln.2 iii si³

SißM 3/8 Allegro

1 vln.1 i q

2 vln.1 i q

5 vln.1 i q

6 vln.1 i q

9 vln.1 ii e iv e

10 vln.1 ii e iv e

11 vln.2 ii sol₄

12 vln.2 ii-iv y

13 vln.2 ii y , iii y, iv y, v y

14 vln.2 ii y , iii ξ, iv ξ, v y

16 vln.2 iii falta^a ; vln.1 i q .

17 vln.1 ii e iv e

18 vln.1 ii e iv e

19 vln.2 iii falta^a

21 vln.2 i sol₄ ; ii y , iii ξ, iv ξ, v y

22 vln.2 ii ξ, iii ξ, iv ξ, v ξ

23 vln.1 v falta^a

25 vln.1 ii e iv e

26 vln.1 ii e iv e

27 vln.2 iii falta^a

29 vln.2 i e, iv ξ

30 vln.2 i e, iv ξ

32 vln.1 i-ii ξ

33 vln.1 i e

34 vln.1 i ξ e iii ξ

35 vln.1 iv ξ

38 vln.1 i ξ

40 vln.1 i , iii e v ξ

41 b. iii fá₁ sem ☉

42 b. iii sol₁

43 vln.1 v sol₄ ξ

44 vln.1 ii sol₄ ; iii ξ

45 vln.2 i fá₄

47 vln.1 iv ξ

48 vln.1 iv ξ

51 vln.1 iv ξ

52 vln.1 iv ξ

59 vln.1 ix-x e

TRIO 16

Sol M C Allegro

17 b. falta este compasso, suprido conforme c. 16

18 vln.2 iii falta ☉

33 vln.2 ii lá₃

45 b. viii mi₂

Sol m 2/4 Andante sempre piano

6 vln.2 i mi₃ , v falta ☉

7 vln.2 v falta ☉

9 – 10 vln.1 estes compassos não têm barra a separar

13 vln.1 ii sol₄

14 vln.2 ii mi₄ e sol₄

15 vln.1 ii-iii ξ

24 b. falta este compasso, suprido conforme c. 25

25 vln.1 i tem "

36 vln.2 v falta ☉

37 vln.2 v falta ☉

50 b. i q .

Sol M (sol m) 3/8 Allegro

4 vln.1 ii si₄

20 b. i falta ☉

24 vln.2 i falta ☉ ; vln.1 iv falta ^a ; v ξ

28 b. i falta ☉

33 b. iii fá₁

38 vln.2 ii ré₄

Anexos

1. Norma de identificação das oitavas.



2. Tabela dos andamentos das Sonatas para Tecla de Carlos Seixas

	1º Andamento	2º Andamento	Último Andamento
Sonata 1	[Allegro]		
Sonata 2	Allegro		Minuet
Sonata 3	[Allegro]		
Sonata 4	Allegro		
Sonata 5	Allegro		
Sonata 6	Allegro		
Sonata 7	Andante		Minuet
Sonata 8	[Allegro]	Adagio	Minuet
Sonata 9	Allegro		Minuet I e II
Sonata 10	Allegro		[Tempo di Minuetto]
Sonata 11	Allegro		Minuet
Sonata 12	[Andante, Pastorale]		Allegro
Sonata 13	Allegro	Adagio	Presto
Sonata 14	Allegro		Minuet I e II
Sonata 15	[Moderato, in tempo di Siciliano]		
Sonata 16	[Allegro]		
Sonata 17	Allegro		Minuet
Sonata 18	Largo		Giga
Sonata 19	Allegro		
Sonata 20	Giga		
Sonata 21	Allegro		Minuet
Sonata 22	Allegro		
Sonata 23	Adagio		Minuet
Sonata 24	[Allegro]		

Sonata 25	[Allegro]	Adagio	[Minuet]
Sonata 26	Allegro		Minuet
Sonata 27	Allegro	Minuet	[Allegro, ma poco e cantabile]
Sonata 28	[Allegretto]		
Sonata 29	Moderato	Giga	Minuet
Sonata 30	Allegro		Minuet
Sonata 31	Largo		Allegro
Sonata 32	Moderato		
Sonata 33	Moderato		
Sonata 34	Presto		Minuet
Sonata 35	[Allegro]		
Sonata 36	[Allegro]		[Allegretto in tempo di Minuetto]
Sonata 37	Allegro	Adagio	Minuet
Sonata 38	[Allegro]		
Sonata 39	[Allegro]		Minuet
Sonata 40	Allegro	Gigue, Allegro	Minuet
*Sonata 41	Allegro	Adagio/ Andantino	Minuet, Allegro
Sonata 42	Allegro		Minuet
Sonata 43	Moderato		
Sonata 44	Allegro		
Sonata 45	[Allegro]		
Sonata 46	[Allegro]		
Sonata 47	[Allegro]		
Sonata 48	Moderato		
*Sonata 49	Allegro	Adagio/Andantino-Amoroso	Allegro assai
Sonata 50	Allegro		
Sonata 51	Allegro		Minuet
Sonata 52	Allegro		Minuet
Sonata 53	[Allegro]		[Minuet]
Sonata 54	Allegro	Gigue,Presto	Minuet
Sonata 55	Allegro		Minuet
Sonata 56	[Allegro]		
Sonata 57	Allegro	Adagio	Allegro assai
Sonata 58	Allegro		Minuet
Sonata 59	Allegretto	Adagio	Allegro
Sonata 60	Allegro		
Sonata 61	[Allegro]		
Sonata 62	Allegro		Minuet
Sonata 63	[Allegro]		Allegro
Sonata 64	[Allegro]		
Sonata 65	A tempo assai		Minuet
Sonata 66	Allegro		Minuet, Presto
Sonata 67	[Allegro]		Minuet
Sonata 68	[Allegro in tempo di Giga]		
Sonata 69	[Allegro]		
Sonata 70	Allegro		

Sonata 71	Allegro		Minuet I e II
Sonata 72	Allegro		Minuet
Sonata 73	Allegro		
Sonata 74	[Allegro]		Allegro
Sonata 75	Largo		Minuet
Sonata 76	Allegro		Minuet
Sonata 77	Allegro		Minuet I e II
Sonata 78	[Allegro]		Minuet
Sonata 79	Allegro		Minuet
Sonata 80	Allegro		

Estas duas sonatas têm quatro andamentos. A indicação dos dois andamentos centrais aparece na coluna do meio estando separados da seguinte forma: 2º Andamento / 3º Andamento

3. Normas do Projecto Marcos Portugal

Pre-amble

The transcriptions aim to achieve the following absolute purposes:

1. To transcribe *the composer's intention*. Editorial intervention must be based on objective criteria, not subjective taste.
2. With the support of the critical commentary, it should be possible to *reconstruct the original*, including its errors.

These two points emphasise that this is a *critical transcription*.

3. The transcription should be ready to use for *performance*, not merely an idealised text for library use.
4. The transcription should be as *easy to read* as possible, therefore as ‘uncluttered’ as possible.

These two points emphasise that this is also a *performing transcription*.

All norms are based on these overriding principles.

Title page

All centred. All Times New Roman

Composer: “Marcos Portugal” – 16 bold

New line: “(Marco Portogallo)” – 12 normal

One line space – 12

Title in full – 16 bold

4 lines space – 12

“Transcrição crítica e estudo de / Critical transcription and study by” – 14 bold

Author (cited as the author chooses) – 16 bold

At foot of page (penultimate line): “Coordenação / Series Editor: David Cranmer” – 12 normal

“© CESEM” + year

Acts (operas only)

On a separate sheet, centred, Times New Roman, 14 bold: “Atto I / Act I”, the number being Roman. A corresponding sheet for each new act.)

Each number

At head of page, centred, 16 bold Times New Roman, the number (followed by full stop and one space) and title of the number as given in the source, e.g. “1. Introduzione”, “4. Scena ed aria di Semiramide”, “3. Credo”. If the source gives nothing, the title should be added in square brackets, e.g. “0. [Sinfonia]”, “4. [Duetto + names of characters]”, “5. [Agnus Dei]”. Missing single words should also be added in square brackets.

N. B. Any overture or *sinfonia* should be included in the numbering as “0”. Thus the *Introduzione* of an opera, for example, will normally be number 1. This reflects the practice of the period to consider the *sinfonia* as ‘ephemeral’, written as an adjunct to the opera as such, or borrowed from another opera.

Recitatives should be headed, typically, “[Recitativo] dopo l’aria di + name”, as indicated in the source or added editorially in square brackets. Recitatives do not have numbers unless accompanied and forming part of a “Scena”.

The Scene number should be given after the title of the number, or in the middle of a number, in the correct place as indicated in the source, e.g. “Scena 6 / Scene 6”, the number being Arabic.

If it is necessary to make a reference to an act and scene in the commentary, use the abbreviated form of Roman + Arabic number, e.g. II-7 = Act II Scene 7.

In other contexts, no square brackets are to be used, all editorial additions/changes to be indicated in the commentary.

Type-faces and sizes throughout as given by the program.

1. Instruments, voices and staves

Instruments should appear in the standard order, with soloists following the order in the original (unless there is an exceptional reason to do otherwise). The soloists should be placed after the brass and/or percussion, above the strings, ALL of which should be at the foot of the page. Similarly, if there is a chorus, this should appear immediately above the strings, but below the soloists. Continuo basses will not be realised, so we will not be adding any pentagrams.

2. Tempo marking

This should be placed above the beginning of the top stave only.

3. Clefs

Only G and F clefs are to be used for voices. Tenor voice parts are to be written in a G clef with the octave symbol. For instruments G, F, C3 (viola) may be used. C4 clefs (where required by 'cellos, bassoons and trombones) should be used only in very exceptional circumstances in order to avoid excessive leger lines. Where, for example, a C4 clef is used with 'cellos to indicate that the double bass is NOT playing, the F clef should be retained with the indication "Vlc" written at the beginning of the relevant session, and "Tutti" where the double bass returns. For trumpets and horns only G clefs are to be used.

4. Time signatures

Retain the original, including "C", not changing it to 4/4.

5. Key signatures

Use the modern placements for sharps and flats. Do not indicate in the commentary.

6. Braces

Group instrumental/vocal families by braces. Use an additional, curved brace for the two violins. For keyboard parts use curved braces.

7. Dynamics

It is necessary to add a lot of dynamics editorially. These additions must be indicated in the critical commentary, with the following norms and exceptions:

- a) where there is a dynamic given for one instrument, this may be added silently to other instruments within the same family (especially common with strings);
- b) dynamics may be added silently for immediate repeats and parallel passages;
- c) where a passage is repeated somewhat later, indicate in the critical commentary that dynamics have been added in accordance with bars xx-xx, and add them without further comment.

In doubtful cases consult the series editor.

8. Expression marks

Use essentially the same policy as for dynamics. However, in the case of symbols, e.g. staccato marks and accentuations, only indicate in the critical commentary where editorial intervention might in some sense be controversial. In most instances these articulation marks are obvious from other instruments/passages and comment only adds unnecessarily to the critical apparatus.

9. Notes

Note values should be retained as in the original. Tails should be as in modern notation. Beams should be modernised, except where they are divided for reasons of articulation, where they should be retained as in the original. Abbreviated repetitions of semiquavers or demisemiquavers, should remain abbreviated. Otherwise they become unreadable to the player. For quavers expand the abbreviations. For triplets, sextuplets, etc., in general write only the number and no kind of brace. This is to avoid confusion with phrase marks and to keep the page as uncluttered as possible. Where there is possible ambiguity, e.g. where the group of 3 or 6 notes is incomplete, add a square brace to clarify the grouping.

10. Word texts

Where relevant, spelling and capitalisation should be modernised or otherwise corrected silently. Punctuation should follow the original edition of the libretto in operas, the *Liber Usualis* (wherever possible) in sacred music. Punctuation should only be altered editorially in operas if the text would otherwise be incoherent. In Portuguese ALL aspects of orthography should be modernised in accordance with Lusitanian Portuguese.

Text added editorially should be indicated in the commentary, but not differentiated in the score.

At the beginning of poetic lines, the capital initial letter should be retained, but should be in lower case for textual repetition. Text repetitions should normally be separated by commas, using other marks sparingly. An amount of common sense and discretion is necessary here. Doubts, consult the series editor.

11. Ornaments

Acciaccaturas and Appoggiaturas are not distinguished in the sources. Because of the need for providing for performance, we must distinguish between them, indicating clearly which we feel the context implies. Single appoggiaturas should have the value that they would really have, i.e. half the longer note, or $\frac{2}{3}$ the longer note if it is dotted. Ornaments of more than one note should similarly, as far as possible, give the real value. The tails of ornaments should always be upwards, with a phrase mark below.

12. Bar numbering

Begin each new section with new barring. This is much easier to work with in rehearsal. Please discuss the subdividing of numbers into sections with the series editor.